

BAB 4.

SENI LUKIS KERAKYATAN, PELUKIS-PELUKIS, DAN KARYANYA

A. Pematangan Paradigma Kerakyatan Persagi pada Masa Jepang dan Kemerdekaan

Paradigma seperti yang dikemukakan Thomas S. Kuhn merupakan proses terbentuknya sumber-sumber, konsep suatu framework (kerangka kerja), hasil-hasil, dan prosedur-prosedur yang dalam kerja berikutnya mulai terstruktur bentuknya. Bentuk suatu konsep atau teori yang paling baik dan efektif akan menjadi paradigma, meskipun hal itu belum mampu menerangkan betul-betul seluruh fakta. Akan tetapi, fakta itu telah menjadi kesadaran objektif yang bisa diinterpretasi untuk membangun asumsi bersama.¹ Proses terbangunnya paradigma tentang nilai kerakyatan dalam seni lukis Indonesia terbentuk dari interpretasi dan asumsi bersama dari konteks-konteks sosial.

Berbagai pandangan terhadap nilai-nilai kerakyatan menjadi perhatian dalam perkembangan seni lukis modern Indonesia. Hal itu dikarenakan perkembangannya selalu terkait dengan perubahan-perubahan sosial yang di dalamnya sangat kuat berisi wacana tentang perjuangan rakyat. Berdasarkan fakta-fakta tersebut, maka asumsi-asumsi, kerangka referensi, dan konsep-konsep yang tersusun dalam paradigma kerakyatan akan membantu untuk melihat pandangan-pandangan tentang nilai kerakyatan itu.

Melalui fakta-fakta historis di muka, terlihat bagaimana pandangan kontekstualisme dalam seni lukis terus menguat dari masa Persagi yang dimatangkan zaman Jepang sampai dengan masalah Lekra. Melalui konteks-konteks sosial yang ada, pandangan itu tercermin pada keberpihakan pada realitas yang mendapat bentuk pada tema-tema kerakyatan. Adapun kerakyatan itu pada setiap periode mendapat bentuk-bentuk penafsiran yang berlainan sesuai konteks sosial politik yang berpengaruh pada masa itu. Pada masa Persagi, pelukis-pelukis sangat terpengaruh oleh sentimen nasionalisme dan mencari bentuk lewat realitas kehidupan rakyat. Pandangan itu sekaligus merupakan antitesis terhadap romantisme eksotis lukisan *Mooi Indië*. Pada masa Jepang sampai revolusi kemerdekaan terjadi sintesis, pandangan Persagi dengan konteks perjuangan rakyat. Selanjutnya, pada

¹ Thomas S. Kuhn, *Peran Dan Paradigma Dalam Revolusi Sains*, Terj. Tjun Surjaman (Bandung: PT Remaja Rosdakarya, 1993), 10-17; lihat juga Simon Blackburn, *The Oxford Dictionary of Philosophy* (New York: Oxford University Press, 1994), 276.

masa Demokrasi Terpimpin, paradigma 'Seni untuk rakyat' menjadi tesis yang sangat kuat. Berikut ini pasang surut dan pergulatan pandangan kerakyatan itu dalam seni lukis.

A.1. Persagi dengan Proses Pematangan Paradigma Kerakyatan

Dalam proses dialektika Hegel, konsep atau ide yang ditawarkan dalam prosesnya dianggap sebagai suatu kebenaran yang potensial. Akan tetapi, keberadaan ide itu sekaligus selalu diikuti oleh bentuk-bentuk negasinya atau kontradiksi. Sifat itu merupakan mekanisme suatu 'perjuangan' di antara keduanya.² Sebagai suatu bentuk ide, apa yang ditawarkan Persagi sebenarnya berwajah banyak. Persagi berada dalam kompleks sentimen nasionalisme, penghargaan realitas kehidupan rakyat, dan penghargaan pada tradisi. Isu-isu itu memang sesuai dengan konteks sosial politik yang berkembang. Mereka pada dasarnya menawarkan wacana kontekstualisme sebagai suatu kebenaran dalam seni lukis. Jika kebenaran itu dianggap sebagai antitesis terhadap pandangan romantisme eksotis *Mooi Indië*, sebenarnya juga mempunyai bentuk-bentuk kontradiksi. Bentuk kontradiksi itu berawal dari keinginan mereka melawan semangat Barat dengan mengedepankan semangat tradisi. Pandangan itu bersesuaian dengan pemikiran Sanoesi Pane yang mementingkan pencarian ketimuran dan keindonesiaan. Di lain pihak, untuk mengungkapkan relitas, beberapa pelukis menolak feodalisme baik yang berwajah tradisi ataupun kolonial yang bermanifestasi eksotisme. Kontradiksis wacana itu mewarnai mekanisme alamiah perjuangan keberadaan ide dalam dialektika. Pelukis-peluki *maverick* (pemberontak) pada masa Persagi menjadi ujung tombak dalam memperjuangkan antitesis itu.

Pada tahun tigapuluhan, dunia seni lukis di Hindia Belanda telah memperlihatkan kemajemukan. Di samping semakin melembaganya profesi pelukis, kemajemukan itu tercermin dalam level-level pencapaian pelukis. Untuk menggambarkan keadaan itu, Sudjojono membaginya menjadi tiga kelompok. Kelompok pertama dan terbanyak, adalah pelukis-pelukis dari Eropa yang hanya dua atau tiga tahun tinggal di Hindia Belanda. Kelompok kedua adalah pelukis-pelukis yang hanya mencari uang dengan melayani wisatawan. Kelompok ketiga, adalah pelukis-pelukis yang hanya bisa meniru pekerjaan pelukis kelompok pertama dan kedua, karena tidak mempunyai kekuatan mencipta sesuatu.³ Untuk kondisi awal dari suatu pertumbuhan seni lukis modern masyarakat pribumi, keadaan itu sebenarnya wajar. Akan tetapi, bagi beberapa pelukis yang telah tersentuh modernisme Barat lewat informasi dari pameran koleksi Renault dan pergesekan dengan pemikiran pergerakan nasional, kehidupan seni lukis yang seperti itu dirasakan sebagai kondisi yang tidak sehat. Seni lukis seharusnya tidak hanya dipandang sebagai fenomena estetik, tetapi juga mempunyai kekuatan etik, yaitu keterlibatannya

² Roger Scruton, *Sejarah Singkat Filsafat Modern: Dari Descartes sampai Wittgenstein* Terj. Zainal Arifin Tanjung (Jakarta: Pasca Simpati, 1986), 199; lihat juga Tom Campbel, *Tujuh Teori Sosial* Terj. Hardiman (Yogyakarta: Penerbit Kanisius, 1994), 139.

³ S. Sudjojono, "Seni Loekis di Indonesia sekarang dan yang akan datang", dalam *Seni Loekis, Kesenian, dan Seniman* (Yogyakarta: Penerbit Indonesia Sekarang, 1946). 6-7.

mengungkapkan realitas kehidupan sosial. Sikap ini bisa dipandang sebagai proses pematangan paradigma kontekstual kerakyatan pada masa Persagi.

Sebagai contoh ideal perjuangan etik tersebut bisa dilihat pada lukisan Sudjojono '*Di Depan Kelamboe Terboeka*'. Karya ini oleh Sonoesi Pane dilukiskan sebagai 'buku penghidupan', yang dapat dibaca sebagai sikap etik pelukis pada kehidupan rakyat. Pada karya inilah untuk pertama kalinya kehidupan palecur diangkat dalam seni lukis di Hindia Belanda. Seperti diketahui dalam suasana depresi ekonomi tahun 1930-an, pelacuran di Batavia merupakan salah satu harapan penghidupan dari daerah-daerah yang dilanda kemiskinan.⁴ Empati Sudjojono pada manusia yang terbuang merupakan gambaran kehidupan pelukis *maverick* yang tidak mempunyai tempat (*displaced person*) dan ditolak masyarakat. Gambaran hidup sebagai manusia yang terbuang demikian, secara tipikal dapat dilihat juga pada kehidupan Chairil Anwar di dunia sastra Indonesia dalam kurun waktu yang sama.⁵

A.2. Pencapaian Paradigma Kerakyatan pada masa Jepang dan Kemerdekaan

Pada masa Jepang, pergulatan dan kontradiksi antara memperjuangkan nilai-nilai kontekstual dan tradisi seperti yang terjadi sebelumnya mengalami sintesis. Pemecahan itu sejalan dengan sintesis kultural yang ditawarkan Sonoesi Pane dalam mencari format kebudayaan Indonesia baru. Lebih dari itu, penyesuaian dengan politik kebudayaan pendudukan Jepang yang menekankan nilai ketimuran merupakan kebenaran yang tidak bisa ditolak kaum terpelajar dan seniman Indonesia.

Pencarian seni lukis Indonesia baru yang diperjuangkan Persagi lewat realitas kehidupan rakyat, spontanitas kemurnian anak-anak, dan objek-objek lokal tradisional mendapatkan berbagai interpretasi. Beberapa pelukis mencarinya lewat objek-objek lokal yang berbeda-beda. Objek-objek itu misalnya relief candi atau wayang pada lukisan Agus Djaja, seni primitif pada lukisan Emiria Soenassa, ataupun gestur dan warna kehidupan masyarakat pada lukisan Otto Djaja. (lihat Gb. 18 dan 19). Walaupun demikian, Sudjojono tidak pernah surut mengharapkan bahwa semua keyakinan dan pilihan itu harus diolah dengan kemajuan seni lukis Barat. Dikatakannya bahwa, pengolahan rasa asli kita dengan rasa Barat yang asing, akan melahirkan rasa Indonesia baru yang sesuai dengan zaman kita.⁶

Pelukis-pelukis seperti Agus Djaja, Sudjojono, Soerono, Soediardjo, Emiria Soenassa, S. Toetoe, dan Herbert Hoetagoeng yang banyak mendapat perhatian pada waktu pameran di Bataviasche Kunstkring dapat mencapai cita-cita estetikanya pada masa pendudukan

⁴ John Ingelson, "*Prostitution in Colonial Java*" dalam Davis P. Chandler and M.C. Ricklefs, *Nineteenth and Twentieth Century Indonesia* (Clayton Victoria: Southeast Asian Studies, Monash University, 1986), 123-125.

⁵ Nasjah Djamin, *op. cit.*, 38-49.

⁶ S.S.101. "Menoedjoe Ketjorak Seni Loekis Persatoean Indonesia Baroe", *Keboedajaan dan Masjarakat*, (Januari 1940).

Jepang dan sekitar revolusi Kemerdekaan Indonesia. Agus Djaja yang semula menunjukkan banyak arah gaya pada pamerannya di Museum Stedelijk Amsterdam tahun 1947, karyanya menjadi bergaya ekspresionis penuh. Tema-temanya juga menunjukkan keindonesiaan dengan objek-objek kegairahan seni pertunjukkan rakyat.⁷ Soerono mencapai visi ideal Persagi juga lewat gaya ekspresionis, seperti terlihat pada lukisan '*Kethoprak*', (1950). (lihat Gb. 20). Sementara itu, karya Pemandangan Toetoer dan Hoetagaloeng menjelang kematiannya dapat dibedakan dengan lukisan *Mooi Indië* yaitu pada keberaniannya untuk melukis alam apa adanya. Pada lukisan *Mooi Indië*, objek-objek yang bersifat teknologis seperti tiang listrik, bangunan, atau pabrik harus dihilangkan untuk mencapai alam yang 'ideal'. Untuk tujuan tersebut, bahkan pelukis *Mooi Indië* sering menghilangkan atau memindahkan objek alam seperti pohon dan semak-semak sesuai dengan keinginan mereka.⁸ Anggota Persagi lain yang pencapaian visinya semakin kuat adalah Emiria Soenassa dan Otto Djaja. Bentuk-bentuk primitif dan naif yang diperjuangkan pada masa Persagi, mencapai kematangannya di masa pendudukan Jepang.⁹ Pada tahun 1947, Otto Djaja dengan gaya lukisannya yang naif ekspresionis itu berpameran bersama dengan Agoes Djaja di *Museum Stedelijk* Amsterdam.¹⁰ Mengawali masa Jepang para pelukis Indonesia semakin banyak yang memilih gaya ekspresionisme sebagai ungkapannya. Ekspresionisme sangat memperhatikan emosi dan sensasi batin yang bersimpati pada tema-tema keadaan yang sakita atau tragedi. Selain hal itu, ekspresionisme secara visual lebih cenderung pada spontanitas goresan dan warna-warna berat sebagai manifestasi gejala batin pelukisnya.

Sudjojono, sejak penampilannya di Kunstkring dengan lukisan '*Di Depan Kelamboe Terboka*' telah sangat jelas menunjukkan visi yang dicari oleh Persagi, yaitu mencari seni lukis Indonesia baru. Lukisan itu baik dari segi tema maupun ekspresinya mengungkapkan jiwa zaman yang terjalin dari situasi depresi ekonomi, kesedihan, dan gelora kehidupan masyarakat kalut. Goresannya yang bebas menunjukkan arah pada ekspresionisme. Karya berikutnya, yaitu '*Tjap Go Meh*', (1940), memperlihatkan kemeriahan yang absurd. Karya itu memantulkan ironi, apalagi dibuat pada masa tekanan politik makin radikal dari pemerintah Belanda pada para nasionalis. Di samping itu, terdapat pula suasana kehidupan yang galau pada masa depresi sosial.¹¹ Untuk itu, kemeriahan '*Tjap Go Meh*' juga dapat dibaca mengekspresikan euforia pada kedatangan Jepang yang diharap akan membawa kebebasan.

⁷ "Agoes Djaja en Otto Djaja", Catalogus Tentoonstelling in het Stedelijk Museum te Amsterdam October-November 1947.

⁸ Sanento Yuliman, *Seni Lukis Indonesia Baru* (Jakarta: Dewan Kesenian Jakarta, 1976), 7.

⁹ Soedjojono, "Steleng Gambar 8 Desember", dalam *Seni Loekis, Kesenian dan Masyarakat* (Yogyakarta: Penerbit Indonesia Sekarang, 1946), 67.

¹⁰ "Agoes Djaja en Otto Djaja...", *loc. cit.*

¹¹ Tentang "*Di Depan Kelamboe Terbuka*", lihat Sanoeso Pane, "Pertoendjoekan Loekisan-Loekisan Indonesia di Kunstkring Djakarta" 7 sampai 30 Mei 1941, *Poedjanga Baroe*, Jaarg VIII, No, 11, Mei 1941. Tentang semakin kuatnya tekanan politik pemerintah kolonial, lihat M.C. Riclefs, *A History Of Modern Indonesia* (Hampshire: Macmillan Education Ltd., 1981), 172.

Sementara itu, di luar Persagi mulai tumbuh juga pelukis-pelukis potensial yang mengarahkan visinya sama dengan yang diperjuangkan Persagi. Mereka adalah Kartono Yudhokusumo, Affandi, Henk Ngantung, Dullah, dan Hendra Gunawan. Dalam kelompok ini, Henk Ngantung adalah pelukis *Mooi Indië* yang telah berubah visinya. Pada karya pelukis-pelukis ini visi yang diperjuangkan Persagi mendapatkan bentuknya yang kuat.

Sungguhpun demikian, lebih jauh lagi semua pencapaian pelukis itu masih mengandung sifat yang paradoksal. Hal itu karena mereka justru semakin masuk dalam 'kesimbangan estetika'. Sebenarnya seniman-seniman itu, walaupun pada masa kecilnya kebanyakan berasal dari desa, tetapi ungkapan mereka mencerminkan kehidupan *urban culture* (kebudayaan kota) yang sangat Barat. Tekanan politik kebudayaan Jepang justru sebenarnya semakin mengarahkan pemikiran kaum intelektual dan seniman ke kultur Barat, walaupun kerinduan pada nasionalisme Indonesia tetap laten.¹² Ungkapan yang tidak terang-terangan melawan Jepang bisa dilihat pada lukisan Affandi, yaitu *Romusha*. Walaupun demikian, karya itu akhirnya juga disingkirkan oleh *Ken pe Tai* (Dinas Intelejen Jepang) pada waktu perlombaan seni lukis untuk menggelorakan semangat pekerja *Romusha*.

Demikian juga tentu masih berkembang berbagai kesulitan dalam proses implementasi membentuk seni lukis Indonesia baru yang dicita-citakan dari masa Persagi. Pembelaan Sudjojono di level wacana memang juga tidak selalu diikuti bukti di tingkat pelaksanaan. Sebagai contoh hal itu bisa dilihat pada karya-karya pelukis muda dokumentasi dari masa revolusi. (lihat Gb. 9, 10, 11, 12). Mereka mengungkapkan jiwa *srurm und drang* dalam bentuk nasionalisme lewat lukisan-lukisan yang bersemangat tentang kegalauan perjuangan revolusi kemerdekaan, tetapi dengan kualitas yang kurang memadai. Konteks-konteks sosial politik dalam karya seni rupa memang sangat mungkin untuk tergelincir menjadi verbalisme. Apalagi dalam situasi ketika seniman masih berada dalam kancah kegalauan aksi politik dan disintegrasi sosial. Walaupun demikian, disisi lain telah menjadi fakta sejarah bahwa dalam situasi-situasi demikian, akan terjadi peningkatan energi kreatif untuk tumbuhnya keinginan menyalurkannya dalam karya seni.

Secara teoretis, fakta-fakta kesenian cenderung memperlihatkan adanya tendensi kenaikan energi kreativitas di masa-masa intensitas politik meningkat. Seniman yang bergulat dengan teks-teks riil dan simbolis biasanya memperlihatkan kinerja kreativitas yang tinggi di masa-masa yang sulit dan keadaan represif. Seniman, sebagai bagian dari masyarakat intelektual energinya juga terserap pada respon-respon intensitas politik sebagaimana komponen-komponen lain dalam masyarakat. Dalam kondisi demikian, kesenian menampakkan peras sosial yang benar-benar bermakna. Hal itu kemudian diasumsikan bahwa respons dari problem-problem integratif sosial politik akan menaikkan

¹² W.F. Wertheim, *Indonesian Society in Transition, A Study of Social Change* (The Hague, Bandung: W. Van Hoeve Ltd, 1958), 229-300 dan 305.

fungsi sosial kesenian.¹³ Dalam praktiknya, yang biasanya muncul dalam situasi demikian adalah karya-karya berwatak politikal yang belum melampaui proses maturasi spiritual. Karya-karya demikian dapat dilihat pada lukisan-lukisan dokumentasi revolusi yang dibuat para pelukis muda SIM pada tahun 1947.

Karya-karya yang mencerminkan nasionalisme kerakyatan lahir dari pelukis-pelukis yang lebih matang dan dari gejolak sosial yang telah mendekati suasana sosial yang stabil. Jika pada masa Persagi cita-cita nasionalisme itu baru terlihat lewat tema yang samar-samar, maka pelukis-pelukis senior yang melewati momentum revolusi kemerdekaan itu mencapai bentuk nasionalisme kerakyatan yang kongkrit. Nasionalisme yang oleh Kohn, Renan, dan Bauer dikatakan sebagai terbentuknya faktor-faktor kesamaan objektif sejarah dan karena kebersamaan perasaan rakyat yang senasib mendapatkan citra kuat dalam lukisan. Hal itu dapat dilihat pada karya-karya Sudjojono, Affandi, Dullah, Hendra Gunawan, maupun Henk Ngantung. (Gb. 1, 2, 3, 4, 21).

B. Pelukis-pelukis Kerakyatan: Masa Jepang sampai Lekra

Melampaui masa Jepang, revolusi kemerdekaan sampai ke masa Lekra, pelukis-pelukis Indonesia tumbuh dalam generasi yang berkesinambungan. Walaupun demikian, pada setiap periode para pelukis tidak selalu sama pandangan kesenian ataupun bentuk-bentuk karyanya. Lewat dua tokoh yang muncul dan menonjol pada masa Jepang, yaitu Affandi dan Kartono Yudhokusumo perbedaan itu bisa dilihat. Kedua pelukis muda berbakat ini mempunyai cara pandang dan gaya lukisan yang berbeda, walaupun mereka bersemangat untuk bisa mewujudkan seni lukis Indonesia baru. Affandi muncul dengan semua perwujudan visi dan cita-cita Persagi. Pelukis ini mempunyai empati yang kuta pada nilai-nilai humanisme, kerakyatan, dan juga terpanggil dalam mengungkapkan semangat nasionalisme yang sedang berkembang. Lukisannya mengungkapkan *jiwa ketok* (ekspresi) dengan *brush stroke* yang kuat. Di lain pihak, Kartono Yudhokusumo lebih cenderung mengungkapkan nilai-nilai pribadi yang bersifat liris. Pelukis ini juga sangat intens dalam pencarian nilai-nilai keindonesiaan melalui sumber-sumber asli ketimuran, yaitu lewat bentuk-bentuk tradisi atau dekorativisme. Di antara arus besar tema-tema kerakyatan yang diperjuangkan Persagi, bentuk-bentuk dekoratif liris ini tetao bisa menjadi suatu genre tersendiri.

Pada masa Jepang juga mulai muncul beberapa pelukis dengan potensi yang kuat, namun pengamat dan masyarakat belum banyak yang memperhatikan sebagaimana terhadap Affandi dan Kartono Yudhokusumo. Beberapa pelukis yang potensial itu adalah, Hendra Gunawan, Dullah, Soedarso, Henk Ngantung, Harjadi S., Rusli, Sudjono Kerton, Basuki Resobowo, Kusnadi, Barli, Muchtar Apin, Baharudin MS, Abedy, Nyoman Ngendon, Sularko, dan lain-lain.

¹³ Vytautas Kavolis, *History on Art's Side, Social Dynamics in Artistic Efflorescences* (Ithaca New York: Cornell University Press, 1972), 197.

Dari munculnya dua kecenderungan yang diungkap oleh Affandi dan Kartono Yudhokusumo, ternyata ungkapan Affandi yang menekankan pada realitas sosial menjadi kecenderungan paling kuat yang dianut para pelukis dari masa Jepang sampai Lekra. Kecenderungan yang demikian tentu berhubungan dengan semangat zaman dan kondisi sosiokultural seperti yang sudah dibahas di depan. Para pelukis dalam kecenderungan aliran konsep estetik realitas sosial tersebut meliputi pilhan dengan berbagai gaya, yakni realisme, impresionisme, sampai ekspresionisme. Oleh karena itu, pada masa paradigma estetik kerakyatan yang berkembang pada masa Persagi, Jepang, sampai masa Lekra dapat dijumpai gaya pelukisan yang bermacam-macam, atau sekurang-kurangnya dari gaya realisme sampai ekspresionisme, dan juga dengan berbagai variannya. Aliran realisme yang berpihak pada realitas bisa diwujudkan dalam teknik dan gaya realisme, sering juga diwujudkan lewat teknik dan gaya impresionisme, atau juga dalam deformasi-deformasi bentuk dalam gaya ekspresionisme.

Dalam mengungkapkan konteks kerakyatan yang kuat, Sudjojo merupakan pelukis yang menonjol pada masa Persagi. Dalam visi yang sama, berikutnya pada masa Jepang, Affandi dan Hendra Gunawan juga muncul sebagai pelukis-pelukis yang kuat dan menonjol. Oleh karena itu, ketiga pelukis ini dapat memberi pengaruh yang kuat kepada pelukis-pelukis lainnya. Ketiganya juga mempunyai gaya personal yang khas, yaitu dengan teknik dan corak yang berkarakter kuat. Selanjutnya akan diungkapkan para pelukis yang mempunyai kecenderungan kuat pada paradigma kerakyatan tersebut.

Affandi (1907-1990) yang lahir di Cirebon, merupakan anak seorang juru gambar peta (mantri ukur) yaitu R. Kusuma. Ia menempuh pendidikan formal di *Algemene Middelbare School* (AMS-B) di Jakarta. Dalam perjalanan karirnya sebagai pelukis ia mempunyai hejak dan peran yang panjang, yaitu mulai masa Jepang sampai pada tahun delapan puluhan. Pada masa terjadinya tragedi politik tahun 1965 pun, Affandi yang merupakan pelukis dengan pandangan dan karya-karya kuat tentang kerakyatan bisa terhindar dari prahara politik dan tetap eksis pada masa Orde Baru. Hal itu karena sikapnya yang tidak mau terlibat untuk berpolitik.

Affandi mempunyai dua prinsip sikap yang menjadi pendorong kreativitas dan sangat berpengaruh pada pencapaian-pencapaian artistiknya. Yang pertama adalah sikapnya untuk menolak penggambaran segala sesuatu yang hanya terbatas pada permukaan, atau terbatas pada keadaan riil semata-mata. Dalam melukis ia ingin mengungkapkan berbagai problem itu menjadi lebih penting, maka ia menolak naturalisme dan eksotisme yang semu. Sikap yang kedua, yaitu empatinya pada perjuangan dan penderitaan manusia, terlebih-lebih rakyat bawah. Dari berbagai pernyataannya ia sering memberi perluasan makna pada sikap empati pada penderitaan manusia atau rakyat bawah itu, yaitu sebagai sikap humanisme. Sikap humanis Affandi tidak hanya tertuju pada penderitaan rakyat, manusia, atau binatang,

tetapi juga terhadap 'penderitaan' benda-benda.¹⁴ Melalui prinsip dasar itu, karya-karya Affandi dapat dilihat dalam perkembangan lewat tema dan objek-objeknya, teknik, maupun gaya personalnya yang terbentuk.

Perkembangan seni lukis Affandi dapat ditandai dengan beberapa tahapan pencapaian gaya. Pada tahap pertama merupakan masa pencarian, yang ditandai dengan memperdalam realisme dengan serius. Akan tetapi pada perkembangannya ia menjadi terombang-ambing antar ungkapan gaya realisme dan impresionisme. Dari kondisi itu, Syafei Soemardja mengarahkan untuk lebih baik kembali mendalami belajar realisme dengan intensif. Pendalaman studi realisme itu harus dilakukan dengan latihan yang keras pada penguasaan anatomi dan kemampuan menangkap objek-objek yang bergerak. Pendalaman pada realisme ini oleh para pengamat dianggap mampu melahirkan pencapaian yang sangat signifikan, yaitu pada lukisan '*Iboekoe*' (1943). Dalam perkembangannya, sesudah melampaui waktu pencarian tahun 1936-1944 dan studi realismenya itu, Affandi mulai melahirkan beberapa karya yang memperlihatkan tahap *invention*. Pencapaian tahap gaya ini bisa dilihat dalam pameran tunggalnya di gedung Poetra Jakarta tahun 1943. Para kritikus mengungkapkan bahwa Affandi telah bergeser dari gaya impresionisme ke ekspresionisme. Pergeseran gaya itu dapat dilihat pada karyanya yang berjudul '*Karosei*', (1943) dan '*Kamarkoe*' (1943). Dalam karya-karya pada tahun berikutnya, yaitu '*Burung Mati di Tanganku*', (1945), '*Laskar Rakyat Mengatur Siasat*', (1946), dan '*Mata-mata Musuh*' (1947) menjadi semakin menguatkan pendapat para kritikus, bahwa Affandi telah menemukan gaya pribadinya dalam ekspresionisme. Di samping itu, tentu dapat dilihat bahwa semua sketsa dan lukisan hitam putihnya juga menunjukkan arah yang kuat pada gaya ekspresionisme.¹⁵

Pada tahun 1949 sampai 1955, gaya lukisan Affandi semakin menunjukkan pencapaian yang matang dalam masa belajarnya di Shantiniketan dan perjalanan pameran keliling di kota-kota India maupun di negara-negara Eropa. Pada masa ini Affandi sampai pada tahap *achievement* (pencapaian) pada teknik dan gayanya. Ciri khas lukisannya terbangun dari warna-warna berat dengan aksentuasi dan kontras warna cerah. Demikian juga dengan goresan liar yang memakai teknik khas dari *plottedan* langsung dari tube cat minyak serta spontanitas usapan tangannya. Teknik melukis yang demikian itu lahir dari dorongan untuk mengejar luapan spontanitas emosi dan mendorong rangsangan ide yang meletup untuk diungkapkan. Teknik yang lahir sesuai dengan kebutuhan emosi itu akhirnya juga membentuk gaya pribadi yang khas. Melampaui tahun 1960-an, pendalaman teknik dan gaya itu semakin matang. Affandi beberapa kali lagi melakukan perjalanan untuk belajar dan pameran di Amerika Serikat dan Brazilia pada tahun 1957-1968, tetapi dalam proses itu

¹⁴ Tentang pernyataan faham humanisme pelukis Affandi lihat juga pada "Lembaran Budaya", *Suara Karya*, (15 Juli 1976), dan "Lembaran Budaya", *Suara Karya*, (13 Agustus 1976).

¹⁵ Setijoso, "Kepertajaan Diri Sendiri, Dalam Loekisan-loekisan Affandi dengan Impresionismenya", *Asia Raya*, 10 Juni 2603 (1943); S., "Steleng Affandi", *Pandji Poestaka*, No. 19, XXI, 1 Joeli 2603 (1943); dan Raka Sumichan dan Umar Kayam, *Affandi* (Jakarta: Yayasan Bina Lestari Budaya, 1987), 40-43.

ia tidak berubah dalam visi maupun gaya lukisannya. Selain teknik dan gaya pribadi tersebut, yang tetap menjadi empati dalam tema-tema karyanya adalah wilayah humanisme dalam kehidupan.¹⁶

Sebenarnya juga banyak objek bertema umum seperti pemandangan dan penari yang dibuat dalam lukisannya. Namun demikian, tema-tema dengan karakteristik yang emosional mengenai diri serta keluarganya, misalnya potret diri, serial ibu, dan keluarganya merupakan *innerworld* (dunia dalam) yang mengungkapkan kejujuran kemanusiaanya.¹⁷ Di luar tema-tema pribadi, yaitu tema tentang penderitaan rakyat bawah, misalnya buruh, petani, pelacur, dan pengemis (lihat gambar 22) selalu menggugah perasaannya. Demikian juga tema-tema penderitaan dan perjuangan hidup di luar manusia. Objek-objek seperti ayam sabungan yang mati mengenaskan, tumpukan mobil-mobil yang ringsek, atau cabai dan berbagai ikan yang sampai meliuk keriting dikeringkan dalam terik matahari merupakan fenomena-fenomena yang sering menyentuh perasaan dan wilayah kemanusiaan Affandi. Dalam perjalanan kreativitasnya yang panjang, oleh para pengamat Affandi diberi predikat sebagai pelukis kerakyatan. Hal itu karena ia secara konsisten mengungkap sisi humanis penderitaan dan ketertindasan rakyat bawah secara kontinyu, mulai masa Jepang sampai usia tua dalam mengisi perjalanan seni lukisnya.¹⁸

Totalitas perjuangan dan pencapaian kreativitas seni lukis Affandi yang demikian tinggi akhirnya membuahkan banyak penghargaan. Tahun 1962 ia diundang sebagai *visiting professor* (guru besar tamu) di *Ohio State University*, U.S.A.. tahun 1968 ia mendapat kepercayaan untuk berkarya seni monumental yang berupa lukisan dinding di gedung utama *East West Center*, Hawaii. Tahun 1969, ia menerima Anugrah Seni dan medali emas dari Pemerintah Indonesia. Dari Pemerintah Indonesia juga, pada tahun 1978 ia dianugrahi bintang 'Maha Jasa Utama'. Tahun 1974, ia memperoleh gelar *Doctor Honoris Causa* dari University of Singapore. Berbagai penghargaan yang tinggi juga didapatkan dari lembaga-lembaga kemanusiaan internasional di Eropa. Tahun 1977, ia mendapat anugrah '*Perdamaian Internasional*' dari Yayasan *Dag Hammarskyould* Florence, Italia. Selanjutnya, Affandi mendapat gelar kehormatan sebagai '*Grand maestro*' dan diangkat menjadi anggota Akademi Hak-Hak Azasi Manusia dan Committee Pusat Diplomatic *Academy of Peace 'Pax Mundi'* di Castello Italia.

Memasuki masa revolusi kemerdekaan, beberapa pelukis dari masa Jepang sampai tahun limapuluhan yang telah disebutkan di muka mulai menunjukkan eksistensinya. Dari

¹⁶ Tentang kematangan gaya lewat teknik dan tema-tema, lihat pada T.n., "Alles in actie bij Affandi, soms stijgt waardering tot bewondering", *Nieuwsgier*, No. 20, VIII, (24 September 1952); lihat Margaret Alisjahbana, "Pameran Affandi", *Konfrontasi*, No. 8, (September-Oktober 1995), 48-52; lihat "Pelukis Affandi Berbutjara tentang seni", *Katalogus Pameran Lukisan Affandi 1963*, kerjasama Kedutaan Besar Amerika Serikat dan Meksiko, di Jakarta; dan lihat juga Fajar Sidik, *Affandi* (Yogyakarta: Biro Study Komisariat Mahasiswa Seni Lukis STSRI "ASRI", 1980), 9-10.

¹⁷ Popo Iskandar, *Affandi* (Jakarta: Akademi Jakarta, 1977), 54.

¹⁸ Lihat "Fokus Kita: Affandi", *Tempo*, (14 September 1974); lihat "Pameran Retrospeksi Affandi, *Katalogus Pameran*", Dewan Kesenian Jakarta, Agustus 1978; lihat juga Raka Sumichan dan Umar Kayam, op. cit., 41.

nama-nama itu Henk Ngantung, Hendra Gunawan, Dullah, Soedarso, dan Harjadi, merupakan pelukis-pelukis yang mempunyai pandangan dan karya kuat pada tema kerakyatan.

Henk Ngantung merupakan pelukis dari masa *Mooi Indië* yang berubah visinya dari eksotisme menuju realitas kerakyatan. Sejak penampilannya di *Keimin Bunka Shidoso*, ia di mata para pengamat mempunyai kualitas penghargaan pada realitas kehidupan rakyat. Hal itu bisa dibuktikan kembali lewat lukisan-lukisannya pada masa revolusi, yaitu *'Pengungsi'*, (1947) dan *'Penarik Becak'*, (1947) yang dalam suasana yang muram ekspresif. Demikian juga karya-karya sketsanya merupakan ungkapan yang jujur terhadap semangat dan penderitaan kehidupan rakyat.¹⁹ Henk Ngantung termasuk pengurus Lekra Pusat. Tahun 1954 ia memimpin misi kebudayaan ke Republik Rakyat Tjina (RRT) dengan memamerkan karya-karya pelukis Indonesia. Setahun kemudian, ia duduk di Parlemen dan tahun 1961 terpilih menjadi walikota Jakarta. Pekerjaan-pekerjaan itu membuat karir pelukisnya terbengkalai.

Hendra Gunawan (1918-1983), lahir di Bandung dan mulai melukis lewat belajar pada Wahdi S., serta menerima beberapa petunjuk dari Affandi. Dalam perjalanan kesenimanannya ia tidak lepas dari idiom kehidupan rakyat. Mungkin hal itu karena latar belakangnya yang muram karena ia harus mengembara bersama pertunjukan rakyat, menyusul pertikaian hebat dengan ayahnya. Hendra muncul sebagai pelukis berbakat pada masa Jepang di Keimin Bunka Shidoso, kemudian mulai berperan aktif sebagai pelukis dan ketua Sanggar Pelukis Rakyat sesudah masa revolusi.

Ungkapan tentang kehidupan rakyat secara ekspresif menjadi kekuatan lukisan-lukisan Hendra. Manifestasi tentang rakyat itu bisa terwujud lewat episode-episode revolusi, kehidupan di pasar, di kampung, kasih sayang ibu dan anak, maupun kehidupan pelacur. Berlainan dengan ungkapan Sudjojono yang ironis atau Affandi yang muram, Hendra mengungkapkan kehidupan rakyat dengan semangat tetapi berisi kelembutan. Selain karya-karyanya penuh warna, Hendra yang memulai dengan impressionisme, akhirnya dikenal dengan ekspresionisme dengan deformasinya yang bebas seperti mengikuti bentuk-bentuk wayang.

Simbol tentang rakyat bagi Hendra kebanyakan diungkapkan lewat berbagai gerak tubuh wanita kampung. Mereka itu entah sedang terbongkok-bongkok dengan beban berat di punggung, sedang bercengkrama dengan anaknya, mencari kutu, ataupun sebagai pelacur. Karya paling ekspresif tentang wanita-wanita pekerja pasar adalah *'Para Pedagang Unggas'* (1956). Karya ini menurut beberapa pengamat merupakan karyanya paling kuat.²⁰ Kemudian disusul dengan karya-karya *'Mencari Kutu'* (1954, dan *'Sekaten'* (1955). Pada tahun 1957 ia membuat karya kenangan dokumentasi tentang episode revolusi, yaitu

¹⁹ Baharuddin M.A., *Sketsa-sketsa Henk Ngantung Dari Masa ke Masa* (Jakarta: Penerbit Sinar Harapan, 1981).

²⁰ Suromo, "Timbul dan Tumbuhnya Seni Lukis Indonesia (II)", *Mimbar Indonesia*, No. 29, (16 Juli 1949), 20, lihat juga Claire Holt, *Art in Indonesia: Continuities and Change* (Ithaca, New York: Cornell University Press, 1967), 220.

'*Pengantin Revolusi*'. (lihat Gb. 4). Karya berukuran besar itu dengan ekspresif menampilkan romantisme perjuangan rakyat. Walaupun M. Balfas menilai bahwa karya itu masih belum mencapai kematangan ungkapan, tetapi ia juga membaca bahwa di dalamnya terungkap ironi-ironi rakyat yang tertekan dalam kemeriahan arakan pengantin. Disimpulkan bahwa karya itu lebih didominasi ungkapan semangat heroisme. Akan tetapi, di luar Balfas banyak pengamat memberikan respek, bahkan Kusnadi menyebutnya sebagai *master piece* Hendra. Balfas menilai bahwa Hendra telah dipengaruhi politik. Dalam pengantar katalogus pameran Hendra di Hotel Ds Indes Jakarta tahun 1957, isinya lebih pada uraian politik dari pntia yang mensponsori.²¹ Pada masa itu, Hendra termasuk anggota Lekra yang tahun 1955 dicalonkan sebagai anggota konstituante dari PKI.

Selain melukis, Hendra juga mempunyai semangat yang tinggi untuk berkarya patung, hasilnya antara lain patung Sudirman yang dipasang di depan gedung DPRD Yogyakarta, maupun patung Airlangga di Surabaya. Seperti halnya Affandi, Hendra termasuk pelukis yang menjadi pengajar angkatan pertama di Akademi Seni Rupa Indonesia (ASRI) Yogyakarta. Ia aktif mengajar tahun 1956-1957. Keberadaan Hendra dan Sanggar Pelokis Rakjat sangat berpengaruh pada sistem pendidikan di ASRI.

Dullah (1919-1996), Soedarso (1916-1996), dan Harijadi S, (1921-1997) adalah pelukis-pelukis dengan gaya relaisme yang banyak mengungkapkan kehidupan rakyat. Akan tetapi, suasana kehidupan rakyat pada karya-karya mereka tidak sekeras pada lukisan-lukisan Sudjojono, Affandim, dan Hendra Gunawan. Tema-tema kehidupan rakyat pada pelukis-pelukis ini, walaupun tidak lagi dalam suasana *Mooi Indië*, maka tumbuh dengan suasana lokal yang kuat.

Dullah lahir di Solo, mulai aktif dalam dunia seni lukis semenjak di Keimin Bunka Shidoso dan SIM Yogyakarta. Ia mempunyai ungkapan realistik yang kuat. Beberapa karyanya merupakan rekonstruksi akan pengalamannya pada masa revolusi kemerdekaan. Karya-karya itu antara lain '*Persiapan Gerilya*' (1949) dan '*Praktek Tentara Pendudukan Asing*'. Dalam peristiwa 'aksipolisional' kedua di Yogyakarta tahun 1949, Dullah mengumpulkan anak-anak untuk melukis peristiwa agresi militer itu. dari situ lahir lukisan-lukisan anak-anak yang unik tentang perang kemerdekaan yang dibuat oleh Muhammad Toha dan kawan-kawan. Karya-karya itu dibukukan dalam '*Karya dalam Peperangan Revolusi*' (1982).²²

Karya-karya Dullah yang lain kebanyakan menangkap sosok anak-anak kampung atau figur-figur orang desa dalam berbagai pose dan kegiatan. Walaupun lukisan-lukisan Dullah bisa menangkap warna lokal dengan kuat, tetapi kelembutan garis dan warnanya mengungkapkan perasaan romantis. Suasana itu lebih-lebih akan terlihat lewat lukisan-

²¹ M. Balfas, "Hendra, Pelukis Rakjat?", *Indonesia*, No. 5-6, VIII, (Mei-Juni, 1957), 241-243.

²² Suromo, "Timbul dan Tumbuhnya Seni Lukis Indonesia (III)", *Mimbar Indonesia*, No. 30 dan 31, (27 Juli 1949), 20; lihat juga Agus Dermawan T., *Lukisan Rakjat Dullah* (Jakarta: Penerbit Yayasan Seni Rupa AiA, 1996), 9.

lukisan pemandangan dan bunga-bunga, serta perkampungan Bali. Dengan potensi itu pula ia dipercaya oleh Bung Karno untuk menjadi kurator dan pelukis istana Presiden dari tahun 1950-1960. Pada tahun 1974 ia mendirikan Sanggar Pejeng di Bali. Anggotanya kebanyakan berasal dari murid-murid Dullah ketika mengajar di HBS Solo. Sanggar ini sempat membawa tren gaya Dullah di *art shop-srt shop* Bali tahun 1980-an, dengan realisme yang mengikuti teknik dan tema-tema lukisannya.

Soedarso lahir di sebuah desa dekat Purwokerto. Ia belajar melukis pada Affandi dan Hendra sejak tahun 1937, dan bergabung dengan SIM di Yogyakarta. Walaupun ia sempat menjadi ketua Pelokis Rakjat menggantikan Hendra Gunawan, tetapi pelukis ini sikapnya tetap bersahaja dan tidak politikal, demikian juga dalam karya-karyanya. Soedarso juga dikenal mempunyai ungkapan yang khas tentang tema-tema kehidupan rakyat dengan gaya realisme yang kuat. Tentang penggalan suasana lokal, ia dapat mencapai kedalaman yang lebih dibandingkan dengan Dullah. Kritikus Sudarmadji mencatat bahwa pengungkapan psikologi wanita-wanita desa yang wajar, sederhana dan tampak 'bodoh' merupakan kelebihan pencapaian penghayatannya. Pelukis Affandi sangat mengagumi penguasaannya pada tangan dan kaki objek-objek wanita itu. Jika pada karya-karya kehidupan rakyat terlihat suasana yang lembut, maka dalam objek-objek pemandangan terungkap kebebasan menggores yang ekstrover. Beberapa karya seperti '*Wanita*', '*Ibu dan Anak*', '*Dik Kedah*' merupakan tonggak-tonggak pencapaian estetika itu.²³

Harijadi Sumodidjojo lahir di Ketawang, Kutoarjo. Sebagai seorang autodidak dalam seni lukis, ia mulai dikenal setelah bergabung pada Sanggar Seni Rupa Masyarakat pada tahun 1946, dan selanjutnya bergabung dengan SIM Yogyakarta dalam waktu yang singkat. Pelukis ini menyuarakan kegalauan kondisi sosial sejalan dengan merefleksikan ironi-ironi yang dialami dalam kehidupannya. Dengan teknik realisme yang kuat, selain melukis kehidupannya sehari-hari yang bersahaja, ia juga mengungkapkan perasaannya secara simbolik dan bersuasana fantastis.

Dalam catatan kritikus Kusnadi, dikatakan bahwa Harijadi sering merekam kepahitan hidup walaupun hanya lewat lukisan alam benda. Pilihannya pada objek hidangan nasi dan ikan asing di piring mengungkapkan perasaan itu. Potret diri dan isterinya sebagai model juga sering menjadi penguasaan emosi.²⁴ Lukisannya yang semata-mata mengungkapkan kesederhanaan kehidupan rakyat dapat dilihat pada '*Anak Tetangga*' (1950). Lukisan simbolisnya yang mengungkapkan kegalauan kehidupan masyarakat, maupun ironi-ironi kehidupan pribadinya dapat dilihat pada '*Biografi II di Malioboro*' (1947) dan '*Awan Berarak, Jalan Bersimpang*' (1953). (lihat Gb. 23). Walaupun penyusunan objek-objek dalam kedua lukisan itu tidak merepresentasikan kenyataan, tetapi dengan teknik realisme dan penjiwaan yang kuat, kedalaman realitas masyarakat justru dapat diungkapkan.

²³ Sudarmadji, *Seni Lukis Jakarta dalam Sorotan* (Jakarta: Pem Dki Jakarta, 1974). 45.

²⁴ Kusnadi, *Seni Rupa Indonesia dan Pembinaannya* (Jakarta: Penerbitan Proyek Pembinaan Kesenian Dep. P dan K, 1978), 33.

Trubus Sudarsono (1926-1996) lahir di Wates, Yogyakarta. Tahun 1943 ia mulai belajar melukis sendiri selanjutnya diteruskan pada Sudjojono dan Affandi. Pelukis ini pernah menjadi anggota SIM Yogyakarta dan Pelokis Rakjat. Dengan kemampuan teknik realisnya yang tinggi ia cepat menanjak menjadi pelukis yang kuat. Untuk itu pula, walaupun hanya sempat mengenyam pendidikan Sekolah Rakjat, Trubus dari tahun 1950-1960 direkrut untuk mengajar di ASRI Yogyakarta. Dalam masa mengerasnya ideologi kerakyatan revolusioner sampai tahun 1965, lukisan realismenya menjadi pertimbangan yang kontroversial. Di satu pihak ia dianggap para pengamat termasuk pelukis yang berusaha mewujudkan gagasan realisme sosial bersama Sudjojono. Apalagi ia termasuk anggota Pelokis Rakjat yang aktif. Di lain pihak, beberapa pengamat melihat sikap Trubus tidak mencerminkan pelukis yang mempunyai empati pada kehidupan rakyat,²⁵ apalagi dengan tekanan ideologi yang revolusioner. Penilaian itu bisa dibuktikan bahwa lukisan-lukisannya memang lebih banyak condong ke suasana eksotis wanita-wanita cantik atau penari Bali. Ia pada tahun 1950-an bahkan memperlihatkan karya-karya yang menyimpang dari realisme.²⁶

Sudjojono pada tahun 1953, mulai merealisasikan gagasan realisme sosial itu dengan mencanangkan kembali realisme. Alasannya untuk memeluk realisme adalah bahwa aliran itu merupakan satu-satunya jalan yang dapat dipakai agar dapat dimengerti oleh rakyat jelata. Alasan lainnya adalah hendak memberantas avonturisme para pelukis *quasimodern* yang menyembunyikan ketidakmampuan mereka dari teknik melukis. Sudjojono yang telah mengalami kepahitan penjajah mengatakan bahwa realitas adalah penderitaan rakyat yang mencari bekal hidup. Pernyataan selanjutnya bahwa yang riil adalah pembebasan kota Yogya serta nasi pengisi perut. Untuk itu abstarksi adalah realisme kaum borjuis. Dalam pernyataan itu terkandung makna bahwa rakyat yang masih membutuhkan nasi, masih membutuhkan realisme.²⁷ Mengenai karyanya, Sudjojono mengatakan bahwa realitas ialah apa yang disaksikan dengan mata kepala sendiri. Gambarlah sendok seperti sendok dan lincak seperti lincak. Karyanya yang mengimplementasikan ide-ide itu adalah '*Potret Seorang Tetangga*' (1950). (lihat Gb. 24).

Masih dalam pengungkapan kehidupan rakyat, pelukis-pelukis generasi berikutnya yang pada awala tahun 1960 melibatkan diri pada komitmen ideologi kerakyatan revolusioner berusaha memperjelas dengan credo seni untuk rakyat. Pengertian rakyat disini dipersempit dengan pandangan politik bahwa mereka adalah kelompok orang-orang yang tertindas. Ungkapan mereka tidak terbatas pada gaya realisme, tetapi juga impresionisme, ekspresionisme, dan dekoratif. Pelukis-pelukis itu adalah Amrus Natalsya, djonu Sutrisno, Itji Tarmizi, Batara Lubis, dan lain-lain terutama dari sanggar Bumi Tarung.

²⁵ Sanento Yuliman, op. cit., 21; lihat pula Nashar, "Pameran Pelokis Rakjat", *Mingguan Siasat*, No. 440, 16 November 1955; dan juga Sudarmadji, *Dari Saleh sampai Aming, Seni Lukis Indonesia Baru dalam Sejarah Apresiasi* (Yogyakarta: STSRI "ASRI", 1974), 39.

²⁶ Tentang analisis perubahan lukisan Trubus lihat Dan Soewarjono "Empat Lukisan Trubus", *Zenith*, 1-3, II, (Januari-Maret 1952), 4-23.

²⁷ Trsino Sumardjo, "Kedudukan Seni Lukis Kita", *Zenith*, III, No. 9, September 1953, 524-525.

Amrus Natalsya, lahir pada tahun 1933 di Medan. Sejak masa kanak-kanan ia telah terpesona dengan ekspresi patung-patung Batak yang angker. Kesan ini ternyata terpantul terus pada karya-karyanya ketika bergulat dengan paham kerakyatan revolusioner maupun sesudahnya. Pada tahun 1954, ketika menjadi mahasiswa ASRI, ia telah menonjol dengan karya-karya seni lukis dan patungnya. Hal itu dapat dilihat dari lukisannya *'Kawan-kawanku'* (1957) yang mengungkapkan ekspresi ketegangan pada kelompok masyarakat bawah. (lihat Gb. 5). Hal yang sama jugaterlihat secara ekspresif pada patung kayunya yang monumental, yaitu *'Dicabut Hak Miliknya di Senjakala'* (1955). Kedua karya itu secara ideologis mempunyai kesinambungan dengan karya-karya yang dibuat dengan komitmen paham kerakyatan revolusioner.

Pada tahun 1960, bersama dengan kawan-kawannya dari A.S.R.I., ia mendirikan Sanggar Bumi Tarung di Yogyakarta. Karya-karya Amrus dan anggota Bumi Tarung secara tegas mengimplementasikan paham kerakyatan yang revolusioner. Di dalamnya selain digambarkan semangat rakyat yang tertindas, juga dihadapkan pada para komprador yang menindas. Karya demikian dapat dilihat pada *'Pekerja yang Membangun Kota'* (1961) dan *'Petani yang Diusir dari Tanah Garapannya'* 1961. Pada tahun 1962, sanggar ini menggelar karya-karyanya di Jakarta. Pada tahun 1963, Amrus 'turun kebawah' masuk ke hutan belantara Lampung tinggal bersama para transmigran. Selama beberapa bulan di Lampung, ia menghasilkan karya patung yang akhirnya dikoleksi Hotel Duta Jakarta. Sesudah masa prahara politik tahun 1965, Amrus mengembangkan gagasan membuat lukisan kayu yang direalisasi tahun 1970-an. Untk memperdalam pengalamannya dengan karya-karya baru itu tahun 1980 sekali lagi ia masuk hutan, yaitu di daerah Kintab Kalimantan Selatan.²⁸

Anggota lain lukisan-lukisannya senada dengan kedua karya Amrus yang disebut terakhir. Misbach Tamrin, lahir di Amuntai, Kalimantan Selatan, tahun 1942. Selain dikenal lewat tulisan-tulisannya yang bernada revolusioner, juga dapat dilihat mempunyai ungkapan yang kuta dalam lukisannya. Sebagai contoh yaitu *'Gejolak'* (1960). (lihat Gb. 14). Demikian juga Djoko Pekik, kelahiran Purwodadi tahun 1938, lewat pergulatannya di ASRI dan arus Bumi Tarung yang menariknya membawa pelukis muda ini aktif untuk menghayati tema-tema kerakyatan dalam visi revolusioner lewat metode turun ke bawah. Salah satu lukisannya yang mencerminkan semangat itu adalah *'Tuan Tanah Kawin Muda'* (1964). Sutopo, Issa Hassanda, Ngajabana Sembiring, Kuslan Budima, dan lain-lain juga mempunyai corak ungkapan yang senada.

Dalam sanggar Peloekis Rakjat, para pelukis senior tidak bisa lagi diarahkan untuk mewujudkan tema-tema kerakyatan revolusioner, apalagi yang provokatif. Di lain pihak, para anggota mudanya walaupun tidak semilitan yang di Bumi Tarung, beberapa ada yang mengikuti ungkapan kerakyatan revolusioner.

²⁸ Tentang Amrus Natalsya lihat, T.n., "Djoko Pekik", *Bintang Timur*, 14 Juni 1964; lihat juga "Orisinalitas Amrus Natalsya", *Katalogus Pameran Galeri Lontar*, Jakarta, 15-30 November 1996; dan wawancara dengan Amrus Natalsya, 7 Maret 1999, di Jakarta.

Itji Tarmizi, lahir di Minangkabau. Ketika tahun 1955 sebagai anggota Peloe kis Rakjat usianya baru delapan belas tahun. Pada masa kecilnya ia pernah sakit keras, sehingga menjadi tuna rungu. Akan tetapi, kehidupan yang sunyi itu disertai bakat melukis yang kuat. Tarmizi semula mengikuti pola ekspresi guru-gurunya dalam sanggar. Ia banyak melukis suasana kehidupan desa yang bersahaja dalam warna-warna suram.²⁹ Akan tetapi, pada lukisannya *'Lelang Ikan'* (1964). (lihat Gb. 6) dapat disaksikan bagaimana pelukis muda itu menjadi eksplosif dalam mempertentangkan antara kelompok buruh dan *juragan*.

Djoni Trisno, selain anggota Peloe kis Rakjat juga menjadi mahasiswa A.S.R.I. angkatan pertama tahun 1952. Karya Djoni walaupun sangat kental mengungkapkan kehidupan rakyat, tetapi masih berada dalam jalur ekspresi konvensional mengikuti guru-guru dan seniornya. Salah satu lukisannya yang mendapat perhatian Claire Holt adalah *'Doger'* (1950). (lihat Gb. 25). Karya itu dengan ekspresif mengungkapkan interaksi masyarakat bawah dalam seni pertunjukan.³⁰ Dalam ungkapan yang senada, pelukis senior dari masa Persagi dan anggota SIM yaitu Surono, juga membuat karya yang berjudul *'Ketoprak'* (1950). (lihat Gb. 20). Tema-tema seperti itu memang menarik simpati pada banyak pelukis masa itu. Di Surabaya juga dapat ditemukan pelukis yang dengan intens melukiskan kehidupan rakyat, tanpa ia harus mengikuti arus politik. Pelukis itu adalah M. Daryono (1933-1992). Karya-karyanya mempunyai ketertarikan pengaruh dengan Affandi, pelukis yang menjadi panutannya.³¹

Batara Lubis (1927-1986), adalah figur yang unik pada Peloe kis Rakjat. Ia lahir di Hutagodang Kotanopan, Tapanuli Selatan, sebagai putra bangsawan terkemuka yang pernah menjabat bupati Tapanuli Selatan. Batara Lubis hanya singgah sebentar di ASRI karena dianggap tidak berbakat oleh Trubus terutama karena tidak bisa menggambar realis. Tekadnya yang besar membawanya belajar di Peloe kis Rakjat, di bawah bimbingan pelukis-pelukis Affandi, Hendra Gunawan, dan Soedarsi. Pada tahun 1956, Hendra menyarankan untuk pulang kampung, agar ia mengamati motif-motif seni tradisional Batak yang penuh hiasan geometrik. Kepekaan artistik yang telah ditempa di Yogya membuka mata hatinya untuk menyerap kembali khazanah visual seni Batak itu.

Setelah kembali ke Yogya, Batara Lubis berhasil melahirkan sintesis, yaitu memasukkan unsur-unsur hias Batak untuk menangkap kehidupan di sekitarnya. Terminal gerobak dan andong dalam ungkapannya berisi hiasan geometrik dan warna yang ekspresif. Ia juga memunculkan gaya yang khas di antara arus besar realisme dan ekspresionisme dalam sanggar Peloe kis Rakjat. Di samping itu, sebenarnya gejala demikian juga sedang menjadi genre tersendiri yang menguat, yaitu kecenderungan dekoratif. Beberapa pelukis seperti Kartono Yudhokusumo, Sudibyo, dan Widayat menganggap gaya dekoratif mewakili sifat-sifat keindonesiaan yang sedang dicari para pelukis.

²⁹ Nashar, "Pameran Peloe kis Rakjat", *Mingguan Siasat*, *loc. cit.*

³⁰ *Ibid.*; lihat juga Holt, *op. cit.*, 222-223.

³¹ Rudi Isbandi, *9 Biodata Seniman Seni Rupa Jawa Timur* (Surabaya: Dinas P. dan K. Daerah Propinsi Jawa Timur, 1993) 87-99.

Batara Lubis, walaupun tidak sekuat pelukis-pelukis sanggar Bumi Tarung, juga mempunyai komitmen terhadap paham seni untuk rakyat. Beberapa lukisannya dalam dekoratif simbolik, mengungkapkan konflik antara petani dan 'setan desa' (imperialis dalam istilah Mao Ze Dong). Sebagai contoh adalah karyanya 'Mengganyang Macan Kertas' (1961). (lihat Gb. 16).³²

Rustamadji yang lahir di Klaten pada tahun 1921, juga merupakan figur pelukis unik pada Pelokis Rakjat. Dia sebagai seorang muslim dikenal sangat taat dalam menjalankan ibadah. Dengan latar belakang itu lukisan-lukisannya yang mengekspos kehidupan rakyat seperti suanan pekerja di pegunungan kapur, pekerja di sawah, atau kesibukan masyarakat di pasar, selalu mencerminkan suasana liris. Hal itu sebenarnya merupakan karakter yang telah terbawa sejak dia secara unik melukis 'Mintorogo' (1942), dalam gaya dekoratif dan 'Jemuran' (1955), secara realistis fotografis. Dalam perkembangannya pada tahun 1980-an, ia selain banyak melukis realitas keseharian dan alam pedesaan, juga dikenal dengan ekspos-eksposnya pada alam benda yang unik fotografis.³³

C. Paradigma Kerakyatan: Menuju Paham Revolusioner

Konteks-konteks sosial politik yang terjadi pada tahun 1950 sampai tahun 1965, tetap menempatkan wacana kerakyatan sebagai isu sentral dalam perkembangan seni lukis Indonesia. Dengan demikian, ide tentang kerakyatan merupakan paradigma yang diperjuangkan para pelukis. Dengan mengikuti pemikiran Kuhn tentang paradigma, sosiolog George Ritzer mengidentifikasi bahwa paradigma adalah sebagai suatu konsensus terluas dalam suatu cabang ilmu yang membedakan antara komunitas atau sub komunitas penganut yang satu dengan yang lainnya. Dalam paradigma tertentu terdapat kesamaan pandangan tentang apa yang menjadi pokok persoalan dari suatu teori atau konsep-konsep serta kesamaan instrumen yang dipergunakan sebagai peralatan analisis.³⁴ Paradigma kerakyatan seni lukis Indonesia yang tercermin dalam pemikiran estetik Sudjojono (Persagi 1938), Pelokis Rakjat (1947), 'Surat Kepercayaan Gelanggang' (1950), maupun kelompok Lekra (1950), dapat dilihat sebagai konsensus dalam perspektif paradigma Ritzer. Pandangan tentang kerakyatan itu merupakan suatu konsensus terluas tentang keberpihakan terhadap rakyat, yang dapat diterima oleh berbagai kelompok. Akan tetapi, dalam sub-sub komunitas, terjadi pandangan dan konsep-konsep yang menggunakan analisis tertentu.

³² "Pameran Lukisan Batara Lubis", *Katalogus Pameran*, Bentara Budaya Yogyakarta, 4-9 Juli 1983; dan wawancara dengan Amrus Natalsja, 7 Maret 1999, di Jakarta.

³³ "Pameran Lukisan Rustamadji dan Sketsa Sanggar Bambu", *Katalogus Pameran*, Panti Prajna, Yogyakarta, 3-12 September 1971; lihat juga "Pameran Lukisan Naturalis Rustamadji", *Katalogus Pameran*, Pasren-Kompas, Klaten, 4-19 Januari 2001.

³⁴ George Ritzer, *Sosiologi Ilmu Pengetahuan Berparadigma Ganda* Terj. Alimandan (Jakarta: CV. Rajawali, 1985), 8.

Untuk itu, perlu dilihat terlebih dahulu, siapakah yang dimaksud rakyat dalam konsensus terluas. Dalam pengetahuan umum pengertian rakyat mempunyai variasi yang sangat beragam. Di negara maju mereka termasuk orang-orang yang memiliki properti, orang-orang berpendidikan, mempunyai keahlian dan penghasilan yang baik. Di samping itu, rakyat tentu saja termasuk para pekerja dengan pendidikan, keahlian, dan penghasilan yang rendah. Akan tetapi, pengertian itu terutama menurut versi demokrasi dan lebih khusus lagi tergantung pada suasana politik masyarakat. Tidak dapat dielakkan lagi bahwa akan muncul berbagai versi pengertian tentang rakyat sesuai dengan perspektif sub-sub komunitas masing-masing. Untuk itu stratifikasi sosial menjadi dasar sosiologis yang penting dalam melihat kelompok-kelompok masyarakat.³⁵

Dalam pandangan Marxisme, kelas-kelas sosial muncul dari konsep materialisme historis. Pada mulanya hubungan-hubungan antar manusia sangat dipengaruhi perbedaan alamiah sesuai dengan potensi sumber dayanya. Hubungan-hubungan itu membentuk infrastruktur ekonomi masyarakat dan pembagian kerja. Proses ini segera menimbulkan kelas-kelas sosial. Max Weber juga mengakui bahwa stratifikasi ekonomi sebagai dasar yang fundamental untuk pembagian kelas dalam masyarakat.³⁶ Dari kedua pemikir ini sosiolog Anthony Giddens mempunyai skala pengelompokan besar pada masyarakat modern berdasarkan sumber-sumber ekonomi, yang sangat berpengaruh pada gaya dan pandangan hidup masing-masing. Di negara-negara maju terdapat beberapa kelas sosial. Kelas atas, yaitu orang-orang kaya yang terdiri dari industrialis, para majikan, dan eksekutif puncak. Kelas menengah, yaitu para profesional dan pekerja krah putih. Kelas pekerja (kelas bawah), yaitu buruh atau pekerja kasar. Di beberapa negara maju ada kelas petani. Di negara berkembang, petani bahkan masih merupakan kelas terbesar. Dengan jumlah yang besar dan fungsi serta peran yang dimainkan, kelompok pekerja dan petani ini yang lebih sering dimaksudkan sebagai rakyat. Dalam kelas sosial ada citra-citra hirarki (*images of the class structure*) yang ditimbulkan oleh konteks-konteks pengalaman hubungan sosial itu. hampir dapat digeneralisasi dalam seluruh bentuk masyarakat, bahwa ada terminologi 'mereka' untuk kelas atas dan menengah, serta 'kita' untuk kelas bawah. Kesadaran kelas rakyat itu dengan sendirinya tercermin dalam ekspresi perilaku sosialnya.³⁷

Pandangan kerakyatan dalam pemikiran estetik Sudjojono (Persagi), Pelokis Rakjat, maupun Lekra mempunyai koherensi atau pertalian hubungan makna. Dalam pandangan sub-sub komunitas itu, rakyat merupakan kelompok sosial kelas baah yang tertindas. Pelukis sebagai elemen kebudayaan yang kreatif mempunyai tanggung jawab moral untuk membelanya. Dalam fakta-fakta sosiohistoris, koherensi pandangan itu memperlihatkan makna yang semakin radikal.

³⁵ Anthony Giddens, *Sociology*, Second Edition Fully Revised and Update (Cambridge: Polity Press, 1993), 330 dan 228.

³⁶ Doyle Paul Johnson, *Teori Sosiologi Klasik dan Modern* Terj. Robert M.Z. Lawang (Jakarta: PT. Gramedia, 1988)145-147 dan 223.

³⁷ Anthony Giddens, *op. cit.* 216 dan 226.

Mula-mula cita-cita estetik Persagi diperjuangkan untuk mengungkapkan realitas dan keberpihakan moral pada rakyat bawah. Walaupun pandangan ini belum terimplementasi secara kuat, tetapi mencerminkan ikatan zaman pada semangat nasionalisme yang sedang tumbuh. Realitas dalam pandangan mereka adalah kehidupan kelas bawah di sekitar pelukis yang berupa benda-benda tak berarti, keluarga, kekumuhan kota, atau kuli-kuli melarat. Rakyat dalam wacana Persagi merupakan simbol perlawanan pada kekuasaan kolonialisme dalam politik maupun dalam seni budaya. Dalam masa sesudah revolusi, pandangan terhadap nilai kerakyatan lebih tegas dalam credo 'seni untuk rakyat' seperti yang dianut oleh sanggar Pelokis Rakjat. Walaupun dalam Pelokis Rakjat masih ada kebebasan di antara anggota, tetapi tidak pelak lagi keadaban bahwa mereka lahir dari rakyat dan berusaha menumbuhkan kerakyatan dalam kesenian telah menjadi acuan normatif dalam berkarya.³⁸

Posisi seniman sebagai *displaced person* dalam kelas sosial saat itu merupakan latar belakang sosiologis yang menempatkan terminologi rakyat sebagai 'kita' dalam ungkapan estetikanya. Kedekatan pelukis dan sikap moral berpihak pada rakyat pada tahun 1950-an juga sangat dipengaruhi oleh situasi sosial politik yang mempertahankan kemerdekaan lewat perjuangan rakyat. Kekuatan moral ini semakin memberi bentuk pada tesis tentang realitas dan kerakyatan yang diperjuangkan Persagi. Selain lewat senior-senior seperti Sudjojono, Affandi, dan Hendra Gunawan, dapat dilihat bahwa pandangan tentang kerakyatan ini menguat menjadi ungkapan pelukis-pelukis di bawahnya. Kesadaran kelas sosial, pandangan, dan ekspresi pelukis dengan sendirinya menjadi sikap sosial. Hal ini menjadi alasan yang logis bahwa ketika Bung Karno membawa politik Indonesia untuk memobilisasi rakyat dengan semangat revolusi berkesinambungan (revolusioner), maka pelukis-pelukis tergerak untuk mendulungnya.

Dengan nilai komunikatifnya seni dapat bersangkutan dengan propaganda dan tendensi-tendensi pemikiran, atau juga sikap sosial politik senimannya. Ada beberapa tipe dalam ekspresi bentuk yang demikian, baik yang total maupun yang tidak. Ekspresi dan kesadaran tentang kelas sosial mempunyai hubungan dengan situasi sosial. Dalam wacana estetika, pandangan Marxisme ortodoks sangat mengagungkan realisme sebagai ungkapan yang bisa mengisi realitas kehidupan, sesuatu yang penting, dan makna-makna sosial serta kemanusiaan. Hal itu dipertentangkan dengan naturalisme yang dianggap sebagai *pseudo art* yang hanya berminat fenomena permukaan dan karakter-karakter yang tidak esensial.³⁹

Sikap Sudjojono yang mencanangkan 'kembali ke realisme' juga dapat dilihat sebagai keinginannya untuk memakai aliran itui sebagai alat propaganda. Sudjojono pada masa itu telah mendukung semacam realisme sosial yang diajarkan kaum komunis lewat Lekra. Dalam perspektif antropologi politik, sikap Sudjojono dapat dibaca sebagai manifestasi

³⁸ S. Soedjojono, "Djaman Raden Saleh dibandingkan dengan Djaman Pelokis-pelokis Angkatan Moeda", dalam *Seni Loekis, Kesenian dan Seniman...*, op. cit., 48; lihat juga "Anggaran Dasar Pelokis Rakjat", 1947.

³⁹ Arnold Hauser, *The Sociolog of Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1982), 217 dan 328.

pergulatan aliran tradisionalisme dan modernisme dalam usaha memenangkan persaingan politik atau kekuasaan. Dalam persaingan itu, pemakaian simbol-simbol dan media kesenian merupakan salah satu sarana yang potensial. Dalam pergulatan itu, aliran tradisionalisme memerlukan bahasa dan simbol-simbol yang mudah difahami (seperti aliran lukisan realisme) untuk menerjemahkan ideologinya pada masyarakat.⁴⁰ Lukisannya dalam periode realisme ini dimulai dengan karya yang berjudul *'Potret Seorang Tetangga'* (1950), kemudian disusul dengan *'Mengungsi'*, dan *'Seko'* (Perintis Gerilya) (1957). Menurutnya, orang desa ataupun seorang ahli yang mengerti *penseelvoering* akan memahami karya ini. Di samping itu, dengan realisme ia merasa bisa menggambarkan 'realiteit nasi' yang mudah dimengerti rakyat. Lain halnya dengan 'realiteit langit' yang sulit dimengerti rakyat. Sudjojono yang pada masa Persagi mengobarkan *jiwa ketok* lewat ekspresionisme, mulai saat itu telah membuka potensi-potensi realisme sosial dalam seni lukis untuk dimanfaatkan berbagai pihak sebagai alat politik.

Demikian juga lewat Nyoto, Lekra menyatakan keyakinannya bahwa kesenian mempunyai nilai yang strategis untuk menyampaikan ide-ide politiknya. Karya seni, di samping mempunyai nilai artistik juga mempunyai nilai ideologi. Seorang seniman bisa berperan dan berpengaruh mendidik suatu bangsa atau lebih tepatnya pada rakyat. Dalam pandangan Lekra, pemikiran tentang rakyat mendapatkan bentuk yang politikal dan berpihak. Ada dikotomi kebudayaan rakyat dan bukan rakyat. Di awal Mukadimah Lekra disebutkan bahwa rakyat Indonesia adalah semua golongan dalam masyarakat yang menentang penjajahan, penindasan, dan penghisapan feodal. Selanjutnya, di belakangnya ditekankan bahwa seniman, sarjana, dan pekerja kebudayaan agar mempelajari kenyataan, kebenaran, dan keadilan yang dipertentangkan dengan pemikiran yang bersifat antikemanusiaan dan antisosial dan kebudayaan bukan rakyat. Untuk itu Lekra berpendapat bahwa secara tegas harus berpihak dan mengabdikan pada rakyat.⁴¹ (lihat Lamp. 4). Mukadimah ini secara implisit mengklaim bahwa Lekra merupakan satu-satunya lembaga kebudayaan yang setia pada kenyataan dan kebenaran rakyat. Padahal, pengertian rakyat itu, dalam penjelasan tokoh-tokoh Lekra mempunyai paradigma yang spesifik dan politis.

Dalam hubungannya dengan para pelukis, Joebaar Ajoeb, Sekretaris umum Lekra menyerukan bahwa seni erpa Indonesia harus membantu dan mengabdikan pada gerakan massa rakyat pekerja yang berjuang menyelesaikan Revolusi Agustus, kemudian melangkah pada pembinaan masyarakat sosialis. Lebih spesifik lagi, tugas seniman adalah membantu gerakan kaum buruh dan massa tani untuk menghapus ekonomi tuan tanah. Pimpinan pusat Lekra yang lain, yaitu Sunardi mengatakan bahwa Lekra telah menetapkan suatu pendirian untuk mendorong seniman-seniman supaya mengolah tema rakyat pekerja dan perjuangannya. Dalam laporan Pengurus Pusat Lembaga Seni Rupa Indonesia, Basuki Resobowo, di samping menekankan pandangan kerakyatan itu sekaligus juga

⁴⁰ George Balandier, *Political Anthropology* (New York: Random House, Inc., 1970).

⁴¹ Lihat Njoto, "Seniman-seniman Kita Berhutang pada Revolusi", *Zaman Baru*, No. 22-23, 10-20 Desember 1957; lihat juga *Mukadimah dan Peraturan Dasar Lekra*.

mempertentangkan dengan penggambaran manusia yang tanpa kisah perjuangan, kesengsaraan, atau tanpa kemegahan. Penggambaran manusia yang meniadakan konflik membuatnya menjadi manusia abstrak. Seniman Lekra harus melukis wajah zaman yang realistis dengan menjelmakan tokoh baru dan ide yang mencerminkan kekuatan progresif dalam perjuangan rakyat yang revolusioner. Dengan demikian, seniman Lekra dan karya-karyanya mempunyai fungsi dan peran mendidik politik dan rasa indah.⁴² Di tingkat praktik, ide tentang kerakyatan yang progresif revolusioner terutama dilaksanakan oleh para pelukis muda Lekra yang bergabung dalam Sanggar Bumi Tarung. Adapun untuk pelukis-pelukis seniornya, selain Sudjojono yang telah kembali ke realisme, mereka tetap berada dalam aliran kerakyatan tetapi tidak bisa mengubahnya dengan idiom progresif revolusioner. Idiom itu dipakai pelukis-pelukis muda Lekra untuk merepresentasikan kemarahan rakyat dan potensi konflik kelas sosial. Gunawan Mohamad mencatat, bahwa mungkin karena tidak menggunakan kata-kata, seni rupa menunjukkan gairah yang lebih kuat dalam mengungkapkan ide kerakyatan jika dibandingkan dengan dunia sastra.⁴³

Tesis tentang kerakyatan ini, lebih-lebih dalam paradigma Lekra yang spesifik dan politis mendapat reaksi negatif dari sub-sub komunitas lain reaksi itu tumbuh sebagai negasi terhadap kontradiksi pandangan kerakyatan Lekra sehingga pelan-pelan menjadi anitesis. Gejala awalnya, mula-mula Oesman Effendi, Zaini, dan Trisno Sumardjo pada tahun 1950 meninggalkan SIM karena tidak sefaham dengan prinsip-prinsip kebebasan yang dibelokkan pada paham kerakyatan. Demikian juga Dan Suwarjono; seorang kritikus, pada tahun 1952 memberi reaksi kritis pada semboyan 'kembali ke realisme' yang dikumandangkan Sudjojono. Semboyan itu, menurut Suwarjono sangat lemah karena berisi tendensi untuk memassalkan seni supaya mudah dimengerti rakyat. Secara psikologis penciptaan seni merupakan pengalaman individual, sehingga usaha untuk memassalkan seni sebenarnya hanya mengikuti doktrin politik untuk menciptakan masyarakat sama rata dan sama rasa. Pada tahun 1953, Trisno Sumardjo juga mengungkapkan penolakannya pada gerakan estetika itu. Ia mensinyalir, bahwa Lekra menjadi penggerak estetika kerakyatan itu untuk kemenangan suatu ideologi sehingga berusaha memberi apa yang dibutuhkan rakyat. Sikap yang demikian telah dilazimkan oleh para politikus. Hal itu seperti halnya para penguasa Romawi yang memberi roti dan hiburan tontonan pada rakyat agar mereka memihak pada kekuasaannya. Hal itu, menurut Trisno Sumardjo identik dengan ajakan dalam semboyan Sudjojono untuk 'kembali ke realisme'.⁴⁴

⁴² Lihat Joebaar Ajoeb, "Tugas Seni Rupa Kita Dewasa Ini" (Sambutan Sekretaris Umum Lekra pada Konferensi Nasional ke I Lembaga Seni Rupa Indonesia), *Zaman Baru*, No. 9-10, 15-31 Mei 1961; lihat juga Sunardi, "Tjita-Tjita dan kegiatan Lekra", *Zaman Baru*, No. 13, 15 Juli 1961; dan juga Basuki Resobowo, "Memebina Seni Rupa Indonesia" (Laporan Pengurus Pusat Lembaga Seni Rupa Indonesia), *Zaman Baru*, No. 11-12, 15-30 Juni 1961.

⁴³ Goenawan Mohamad, "Peristiwa Manikebu" Kesusasteraan Indonesia dan Politik di Tahun 1960-an", *'Refleksi'*, *Tempo*, Mei 1988, 16.

⁴⁴ Tentang penolakan pada 'Kembali ke Realisme'; lebih jauh lagi lihat Soewarjono, *op. cit.*, 5-6; lihat juga Trisno Sumardjo, "Kedudukan Seni Lukis...", *op. cit.*, 524-527.

Penolakan terhadap ikatan doktrin kerakyatan ini juga diungkapkan penulis Agus Siahaan pada waktu mengulas pameran Pelokis Rakjat di Semarang tahun 1955. Penulis ini berpendapat bahwa tanggapan keindahan sebenarnya berasal dari individu kita sendiri. rasa indah itu menghidupkan kita untuk bersusah payah dan berani berkorban untuk mencari kebenaran. Keindahan bukan berasal dari benda-benda sekeliling, bukan rakyat, karena semua itu adalah sebagai motif belaka. Pandangan inilah yang sering disalahartikan orang-orang Lekra sebagai kesenian yang formalistik, sebagai bentuk tanpa isi atau lebih bias lagi disudutkan sebagai *l'art pour l'art* (seni untuk seni). Akan tetapi, penafsiran yang demikian sebenarnya mengandung kesalahan. Mengikuti asumsi Arnold Hauser, bahwa pesan seniman tidak mungkin hanya bisa dipenuhi lewat pencapaian bentuk dan keindahan formal, tetapi juga lewat pencapaian moral. Kesenian yang mengedepankan daya tarik moral dan pesan humanistik tidak berisi batasan-batasan khusus dan larangan-larangan. Akan tetapi, membawa panggilan untuk menyampaikan renungan, kehalusan, sikap rasional pada kehidupan dan dunia, dan untuk segala pengertian kebersamaan kehidupan manusia.⁴⁵ Dalam kerangka pandangan humanisme yang demikian, para pelukis yang ikut menandatangani Manifes Kebudayaan membuat antitesis pada pandangan kerakyatan revolusioner.

Pandangan seniman-seniman Manifes Kebudayaan terhadap rakyat mempunyai singgungan dengan surat Kepercayaan Gelanggang 1950. (lihat Lam. 1), yaitu bersifat universal dan humanis. Mereka berbicara tentang rakyat adalah rakyat yang ada di mana-mana, di bawah kolong langit. Rakyat adalah manusia-manusia yang tidak mau ditindas dan dieksploitasi oleh bangsa lain atau golongan manapun. Dengan demikian, juga harus bebas dari kemiskinan, rasa takut, dan untuk mengeluarkan pendapat. Kebebasan mengeluarkan pendapat ini adalah suatu konsep yang penting untuk kebebasan kreativitas.⁴⁶ Dalam pergulatan paradigma kerakyatan ini yang terlihat akhirnya adalah sebuah paradoks. Walaupun sama-sama mengagungkan kemanusiaan, faham kerakyatan revolusioner bersifat diametrikal dengan faham kelompok Manifes Kebudayaan yang memakai elemen humanisme dan universalisme. Sifat pertentangan kedua faham dalam memperjuangkan kemanusiaan itu esensinya pada syarat kondisi yang menjadi tuntutan masing-masing. Di satu pihak dalam bingkai batasan-batasan khusus yang politis dengan berbagai cara revolusioner, di lain pihak menghendaki kebebasan.

D. Fenomena di Luar Seni Lukis Kerakyatan

Di luar arus besar tema-tema kerakyatan, pelan-pelan tetap tumbuh *genre* yang mengembangkan perasaan subjektif seniman. Perasaan subjektif itu merefleksikan tanggapan-tanggapan personal pada pencarian makna kehidupan yang ditransformasikan lewat simbol-simbol seni yang subtil dan bentuk-bentuk yang khas. Genre ini mempunyai cakupan yang luas, karena bisa berhubungan dengan berbagai gaya dan ungkapan personal

⁴⁵ Lihat Agus Siahaan, "Pelukis Rakjat di Semarang", *Seni*, No. 7, I (Juli 1955), 329-332; dan Hauser, *op. cit.*, 324.

⁴⁶ Lihat "Surat Kepercayaan Gelanggang" (lampiran) dan Goenawan Mohamad, *op. cit.*, 6.

pelukis. Dalam beberapa perwujudan visula, ciri yang sering muncul adalah bersifat liris yang bisa meliputi sifat intuitif, imajinatif, dekoratif, formalistis, maupu non improvisator. Bentuk-bentuk dekoratif, fantastis, semi abstrak, maupun abstrak merupakan manifestasi konkritnya.

Gejala pertumbuhan bentuk-bentuk yang bersifat liris itu sebenarnya juga dilandasi oleh pencarian warna Timur dari masa Persagi dan memuncak pada masa Jepang. Hal itu bisa dilihat pada pelukis-pelukis Agoes Djaja, Emiria Sunassa, Kartono Yudhokusumo, dan di awal kemerdekaan, yaitu Rusli, Kusnadi, Basuki Resobowo, dan Sudjono Kerton. Adapun pada paruh kedua 1950-an sampai 1965, bentuk-bentuk liris semakin mempunyai arah yang berlawanan dengan tesis seni lukis kerakyatan. Denys Lombard menandai bahwa keterpisahan itu menunjukkan adanya jalur yang berazas 'seni untuk rakyat' dan 'seni untuk seni'.⁴⁷ Sebagaimana yang telah disebutkan di muka, pelukis-pelukis yang menghendaki seni lukis bebas dari politik memisahkan diri dari sanggar SIM dan Pelokis Rakjat. Belakangan ketika kondisi politik semakin mempersempit ruang gerak kebebasan, mereka ikut menandatangani Manifes Kebudayaan yang secara berantai mendapat dukungan di daerah-daerah. Pelukis-pelukis *genre* liris, sebagai bentuk entitesis terhadap seni lukis kerakyatan, akan berkembang pada dekade 1970-an. Berikut ini beberapa pelukis *genre* tersebut pada masa Jepang sampai tahun 1960-an.

Kartono Yudhokusumo (1924-1957), adalah anak Marsudi Yudhokusumo yang mengasah bakat melukisnya sejak kecil. Setelah menamatkan Sekolah Menengah Tinggi, Kartono belajar melukis pada Yasuki, Boshardt, Rutgers, dan Sudjojono. Pada awalnya, ia mengolah bentuk-bentuk realisme yang warnanya agak bebas dengan sifat kegarisan menonjol. Kartono kemudian memberikan nafas surealisme dalam karyanya. Dalam pameran di Poesat Keboedajaan di masa Jepang, ia berhasil mendapatkan penghargaan dari Keimin Bunka Shodoso dengan karyanya yang berjudul '*Ibu*'.⁴⁸ Atas bakatnya yang kuat dan perhatian masyarakat yang besar, Sudjojono sampai memperingatkan, bahwa jangan sampai ia terjebak pada kecakapan teknis saja. Hal itu dikarenakan, dalam usia muda seniman sering terbawa arus dalam kerumitan teknis, apalagi jika hal itu sedang dikagumi masyarakat.⁴⁹ Dalam perjalanan kreatifnya Kartono akhirnya menemukan gaya pribadi dekoratif naif sebagaimana sifat kegarisan yang dibawa sejak awal. Karyanya yang berjudul '*Melukis di Kebun*' (1952). (lihat Gb. 26) lebih menunjukkan gaya pribadinya, dibandingkan dengan '*Bunga-bunga Anggrek*' (1955) yang menunjukkan pengaruh Rosseau, pelukis favoritnya. Kartono menjadi perintis genre bentuk lukisan dekoratif dalam seni lukis modern

⁴⁷ Denys Lombard, *Nusa Jawa: Silang Budaya I, Batas-batas Pembaratan* Terj. Winarsih Arifin, et al. (Jakarta: P.T. Gramedia Pustaka Utama), 1996), 187.

⁴⁸ S. Soedjojono, "Seteleng Loekisan-loekisan Kartono Judokusumo", *Pemandangan*, (13 Oktober 2603/1943); lihat juga T.n., "Pertoenjoekan Seteleng Seni Roepa Pemberian Idjazah dan Hibah", *Pemandangan*, 10 Mei 2603 (1943).

⁴⁹ S. Soedjojono, "Bahaja Seorang Seniman Moeda", *Pemandangan*, (26 Oktober 2603/1943).

Indonesia. Perintisan bentuk dekoratif dengan suasana surrealistis menyusul juga dilakukan oleh Sudibyo.

Rusli, lahir di Medan tahun 1916. Pelukis ini mempunyai jalur pertumbuhan yang unik dalam seni lukis Indonesia. Dalam waktu yang lama di masa kolonial, yaitu antara tahun 1932-1938 ia mendapat didikan melukis, menari, musik, sastra, dan filosofi di *Kala Bahvana Shantineketan*, Universitas Rabrindranat Tagore di India. Pendidikan yang lama ditempuh di pusat kebudayaan Asia itu, menjadikan lukisan-lukisannya sangat bernafaskan ketimuran. Kekuatan Rusli yaitu pada hasil perenungannya pada objek-objek sampai ke inti, sehingga yang muncul dalam lukisan adalah esensinya. Proses lahirnya objek-objek seperti puisi Haiku, yaitu muncul dalam keheningan dan garis yang hemat, halus, dan tenang. (lihat Gb. 27). Dalam proses yang kontemplatif dan sifat-sifat lukisannya yang linier itu, Trisno Sumardjo menganggap ungkapan seni Rusli adalah manifestasi suasana Timur atau Indonesia.

Namun di samping itu, Rusli juga sangat menyukai warna, sehingga struktur dan impresi objek-objek itu lahir lewat sintesis warna-warna. Untuk itu, waktu ia pameran di *Stedelijk Museum Amsterdam*, di *Kunst Zaal Plaats Den Haag*, dan *Ismeo Roma*, ia mendapat sambutan yang hangat dari para penulis Barat sebagai master dengan teknik yang sempurna. Lukisan Rusli dikatakan sebagai neoimpresionisme, semi abstrak, atau kadang-kadang expresionistis.

Sekembalinya dari India, ia mengajar kesenian di sekolah Tamansiswa Yogyakarta. Sekolah ini memang banyak mengadaptasi azas pendidikan Tagore. Pada awalnya, karya-karya Rusli tidak dimengerti bahkan tidak dihargai bahkan oleh pelukis-pelukis Yogya pada masa itu. ironisnya, publik baru menghargai setelah ia mendapat sambutan hangat dalam pameran perjalanannya di Eropa.⁵⁰ Tahun 1945, ia ikut mendirikan sanggar Seni Rupa Masyarakat dan selanjutnya ia menjadi anggota SIM sampai tahun 1949.

Rusli diangkat menjadi dosen ASRI tahun 1951, kemudian oleh Sticusa mendapat sponsor untuk mengadakan *study tour* dan pameran di Belanda, Perancis, dan Italia. Karya-karya Rusli merupakan fenomena seni lukis liris yang jarang diikuti pelukis-pelukis pada tahun 1950-an. Pada tahun 1963, ia ikut menandatangani Manifes Kebudayaan di Yogyakarta. Apresiasi publik seni rupa pada karya-karya Rusli mengalami peninmgkatan pesat setelah tahun 1970-an.

Kusnadi (1921-1996), lahir di Kaliangkrik, Magelang. Ia mulai aktif dalam dunia seni lukis semenjak zaman Jepang di Poetra maupun di Keimin Bunka Shidoso. Pada masa revolusi ketika pelukis-pelukis pindah dari Jakarta ke Yogyakarta ia ikut serta. Tahun 1947 ia ikut mendirikan Peloekis Rakjat, tetapi karena tidak sesuai lagi dengan pandangan keseniannya, ia keluar dan mendirikan Pelukis Indonesia tahun 1950. Sebagai seniman yang

⁵⁰ Trsino Sumardjo, "Rusli Pelukis Esensi", *Konfrontasi*, No. 12, (Mei-Juni 1956), 2-9.

aktif pada tahun yang sama ia juga menjabat sebagai Kepala Bagian Kesenian Kementerian P dan K dan menjadi dosen ASRI angkatan pertama.

Lukisan-lukisan Kusnadi kebanyakan mengungkapkan ekspresi psikologis manusia, terlebih-lebih pada objek anak-anak. Garis dan warnanya lembut mendukung karakter liric pada kedalaman objek-objek yang ingin diungkapkan. Suasana puitis itu juga tercipta oleh kecenderungan pilihannya pada material cat air dan pastel.⁵¹ (lihat Gb. 28). Ia bersama Affandi dan Solihin mengorganisasi pelukis-pelukis Indonesia yang representatif untuk mengikuti Biennale Seni Lukis di Sao Paolo Brazilia tahun 1953. Setelah dari Brazil, ia bersama Solihin mengadakan perjalanan ke Paris. Tahun 1963, ia juga mengadakan perjalanan studi ke Amerika Serikat untuk melihat pendidikan seni dan museum-museum. Kusnadi pada masa selanjutnya lebih dikenal sebagai kritikus dan birokrat seni.

Sesudah revolusi kemerdekaan, sekelompok penganut *genre* lukisan-lukisan liric ini sebagian besar mengawali ungkapan yang bersifat humanis. Ungkapan itu berusaha menggali 'kedalaman' penghayatan kemanusiaan yang di dalamnya tercermin hubungan antarmanusia atau dengan alam. Pelukis yang mencapai gaya pribadi yang kuat pada *genre* tersebut pada masa itu adalah Sudibio. Selebihnya adalah pelukis-pelukis yang masih dalam proses pematangan, bahkan pada masa selanjutnya bisa berubah bentuk pengungkapannya. Pelukis-pelukis itu adalah Oesman Effendi, Zaini, Solihin, Nashar, Sukirno, Handrio, dan Sidiardjo.

Sudibio lahir di Madiun tahun 1912. Ia mempunyai bakat sejak kecil. Antara tahun 1947-1948 bergabung dengan SIM di Solo. Pelukis ini mempunyai ikatan pengaruh dari Kartono Yudhokusumo, tetapi akhirnya bisa melepaskan diri dengan kekhasan suasana fantasi. Ia menyusun objek-objek secara dekoratif, kemudian secara halus memasukkan suasana Jawa dan problem-problem *inner conflict* yang berisi pengalaman pribadinya. Kritikus Trisno Sumardjo menandai bahwa nilai romantis kejiwaan itu telah bersenyawa dengan corak dekoratifnya.⁵² Sudibio merupakan ekponen yang aktif di sanggar Tunas Madiun, bersama dengan pelukis-pelukis Ismono, Sudyono, dan Sunindo.

Genre ungkapan liric ini pada sekitar tahun 1955 mulai berkembang menuju pada bentuk-bentuk yang mengalami penyederhanaan atau menjadi semi abstrak. Gejala tersebut mulai dipraktikkan oleh beberapa pelukis secara simultan di beberapa pusat seni lukis di Indonesia, yaitu di Yogyakarta, Jakarta, Bandung, dan Bali. Di Yogyakarta pada tahun 1950-an, Oesman Effendi dan Zaini telah mulai melukis dengan bentuk-bentuk yang disederhanakan atau diabstraksi. Dengan material pastel dan cat air, banyak eksplorasi yang dilakukan dalam mengungkapkan perasaan intuitif mereka lewat eksperimen garis dan

⁵¹ Trisno Sumardjo, "Exposisi Seni Rupa di Djogja", *Indonesia*, No. 1-2, II (Januari-Februari 1951), 50; lihat juga R. Soedarmadji, "Pameran Seni Rupa di Dwisatawarsa Djogjakarta", *Mimbar Indonesia*, No. 26 (28 Juni 1958), 14.

⁵² Trisno Sumardjo, "Pameran Djatim Membawa Harapan", *Seni*, No. 1, I (Januari 1955), 43.

warna-warna. Dengan kebebasan menggali intuisi pribadi, mereka tidak terseret pada ungkapan-ungkapan tema kerakyatan dan arus politik yang ada disekitarnya.⁵³

Setelah Oesman Effendi dan Zaini meninggalkan SIM dan pindah ke Jakarta, di kota itu kecenderungan pada bentuk-bentuk abstraksi diperkuat oleh dua pelukis lainnya, yaitu Nashar dan Wakijan. Oesman Effendi pada tahun 1957 memamerkan karyanya yang berupa susunan objek-objek yang terdiri dari bangunan garis dan berbagai bidang geometrik. Basuki Resobowo mengkritik, bahwa dari pameran tersebut sesungguhnya penonton hanya disodori konstruksi unsur-unsur visual saja.⁵⁴ Selanjutnya di Jakarta juga ada dorongan psikologis untuk pelukis-pelukis dalam bentuk liris ini, yaitu dengan dipamerkannya lukisan-lukisan semi abstrak dari pelukis Salim yang datang dari Paris. Pelukis Salim yang telah lama menetap di Paris, pada tahun 1951 karya-karyanya dipamerkan di Jakarta, Bandung, dan Yogyakarta oleh Yayasan Kerja Sama Kebudayaan Amsterdam-Jakarta. Pengaruh abstrak geometrik Salim ini semakin meluas, setelah tahun 1956 BMKN memamerkan lagi karya-karyanya di Balai Budaya Jakarta. Hal itu sekaligus memperlihatkan bagaimana visi BMKN sebagai lembaga sosiokultural yang berorientasi liberal dalam mendukung seni universal lewat memamerkan karya-karya Salim.⁵⁵

Pada kelompok pelukis-pelukis Bandung bisa dilihat mereka telah mempraktikkan pengungkapan bentuk lewat pemecahan bidang-bidang geometrik kubistis dan semi abstrak. Bentuk-bentuk tersebut mengasosiasikan adaptasi dari idom-idiom yang bersumber dari Braque dan Picasso, serta variasi garis-garis naif Paul Klee. Pelopor ungkapan bentuk-bentuk demikian di Bandung adalah Ries Mulder, yang melukiskan objek-objek secara datar karena dirombak dengan garis-garis yang menjadi susunan geometrik dengan berbagai warna. Kelompok Bandung dengan karya-karya geometrik kubistis dan semi abstrak itu pada bulan November 1954 mengadakan pameran di Balai Budaya Jakarta. Kelompok pelukis yang terdiri dari Achmad Sadali, Srihadi Soedarsono, But Muchtar, Popo Iskandar, Sudjoko, dan Edi Kartasubana itu langsung mendapat kritik dari Trisno Sumardjo. Mereka dikatakan sebagai pelukis-pelukis Bandung yang mengabdikan laboratorium Barat. (lihat Gb. 29). Kritik tersebut kemudian menimbulkan kontroversi polemik yang berkepanjangan di majalah *Siasat*.⁵⁶

Gejala melukis dalam idiom geometrik kubistis ini juga terjadi di Yogyakarta. Sepulang belajar dari negeri Belanda tahun 1858, G. Sidharta menampilkan lukisan yang menuju pada kubisme analitik seperti gaya Braque. (lihat Gb. 30). Demikian juga Handrio

⁵³ M. Balfas, "Seni Lukis Indoensia Baru", *Indonesia*, 1950, 6.

⁵⁴ Sasongko, "Penyederhanaan Bentuk Dalam Seni Lukis Kita", *Mimbar Indonesia*, No. 32, IX, (6 Agustus 1955), 21-22; lihat juga Basuki Resobowo, "Tugas Seni Membuka Mata dan Hati", *Mingguan Siasat*, (1 Mei 1957).

⁵⁵ Tentang Pelukis Salim dan pamerannya di Jakarta, lihat pada Baharudin, "Salim di Balai Budaya", *Konfrontasi*, No. 13, (Juli-Agustus 1956), 2-14.

⁵⁶ Trisno Sumardjo, "Bandung Mengabdikan Laboratorium Barat", *Mingguan Siasat*, No. 391, (5 Desember 1954), 26-27; lihat juga Sitor Situmorang, "Modernisme", *Mingguan Siasat*, No. 392, (12 Desember 1954), 27 ; dan Sudjoko, "Kritik Terhadap Pelukis-pelukis Bandung", *Mingguan Siasat*, No. 393, (19 Desember 1954), 26-27; dan juga Jusuf Effendi, "Seni Rupa Bandung Tiada Nafas Ketimuran?", *Siasat*, No. 599, (3 Desember 1958), 29.

yang semula melukis dalam gaya realisme atau kadang surrealisme mulai beralih ke bentuk-bentuk kubistis seperti Sidharta.⁵⁷ Pada tahun 1961 Fajar Sidik mulai mengubah lukisannya yang impresionis ke penyederhanaan bentuk-bentuk alam. (lihat Gb. 31). Dari gejala visual demikian kemudian berkembang menuju pada bentuk-bentuk imajinatif yang diberi kerangka judul serial “Dinamika Keruangan”. Dalam perspektif yang lain menurutnya, bentuk-bentuk tersebut sebenarnya merupakan desain ekspresif. Abas Alibasjah dan Widayat juga melakukan abstraksi lewat pengolahan deformasi dari topeng, patung, dan bentuk-bentuk yang berkarakter primitif. Lebih jauh lagi, kedua pelukis ini juga menambahkan dengan kecenderungan variasi garis-garis geometris. Kecenderungan untuk merambah abstraksi bentuk-bentuk yang demikian, pada tahun 1964 juga mulai dikembangkan oleh beberapa mahasiswa ASRI.⁵⁸

Sebagaimana yang dilakukan Widayat, pelukis-pelukis lain dalam genre lirik bergerak dalam bentuk-bentuk figuratif sampai pada semi abstrak. Sebagian masih dalam ungkapan yang konvensional, yaitu dalam gaya realisme dan impresionisme, sedangkan yang lain telah melakukan inovasi-inovasi. Dari Yogyakarta, tampil Rustamadji, Nasjah Djamin, Bagong Kussudiardjo, Wardoyo, Gambir Anom, Sunarto Pr., dan lain-lainnya. Dari Jakarta yaitu Trisno Sumardjo, Suparto, DA. Peransi, dan lain-lainnya. Dari Surabaya, muncul: Rudi Isbandi, Amang Rahman, O.H. Supono, Krisna Mustajab, dan Tedja Suminra.

Di Bali, genre lirik merupakan azas yang identik dengan perkembangan *Mooi Indië* dan seni lukis Bali corak baru. Oleh karena pengaruh tradisi dan pariwisata yang demikian kuat, seni lukis kerakyatan yang berfaham revolusioner tidak berkembang di Bali. Ketidakhirauan kehidupan seni lukis Bali pada kecenderungan konteks politik itu bahkan bisa dilihat dengan munculnya kelompok Young Artist yang karya-karyanya bergaya naif dan liris. Kelahiran kelompok ini pada tahun 1967 tidak lepas dari usaha pembinaan Arie Smith, seorang pelukis Belanda yang mempunyai minat pada lukisan anak-anak sebagai pendorong karya-karyanya sendiri. Bermula pada tahun 1959, ia membimbing Nyoman Cakra di desa Penestanan Ubud untuk melukis. Smit memberi alat melukis dan membiarkan kenaifan Cakra sebagai anak petani mengungkapkan ekspresinya. Setahun kemudian muncul anak asuh baru I Ketut Soki. Setelah tahun 1962, anak-anak asuh itu ternyata telah membengkak menjadi 25 orang yang dalam karya-karyanya membawa semangat barui dalam seni lukis Bali. Tahun 1967, genre naif itu telah muncul dengan kuat. Berbagai sebutan seperti ‘Lukisan Kanak-kanan Bali’ atau ‘Seni Dekoratif dari Generasi Muda Bali’ diberikan Smith. Rudolf Bonnet menyebutnya *Naive Art from Bali*. Lim Chong Keat, arsitek dan kolektor Singapura menyebutnya *Pesant Painting from Bali*, sedangkan pelukis dan dokter Murdowo

⁵⁷ R Soedarmadji, “Selajang Pandang tentang Pameran di Jogjakarta”, *Siasat*, No. 599, (3 Desember 1958), 25.

⁵⁸ R. Soedarmadji, “Pameran Windon A.S.R.I.”, *Pesat*, No. 6, (8 Pebruari 1958), 11; lihat juga Soedarmadji, “Dari Pameran Dies Natalis ASRI”, *Gelora*, No. 3, (27 Desember 1962); dan juga Soe Hok Djien, “Tentang Lukisan-lukisan Abstrak pada pameran ASRI”, *Geloral*, No. 9-13 (Maret 1964), 16-17.

menyebutnya *Children Art*. Selanjutnya, istilah yang populer untuk menyebut kelompok dan genre karya-karya mereka adalah *Young Artist*.⁵⁹

⁵⁹ Lim Chong Keat "Peasant Panters From Penestanan Ubud Bali, Paintings from The Collection of Datuk Lim Chong Keat", *Catalogue The National Art Gallery Kuala Lumpur Malaysia*, 1983; lihat juga Putu Wirata, Arie Smit "Mencari Cahaya di Bali", *Tempo*, (24 Juli 1993), 60.